

DOI: 10.18523/2617-8907.2024.7.31-41

УДК 130.2-028.22:77.01

Анфіса Дорошенко

Аспірантка кафедри культурології факультету гуманітарних наук,
Національний університет «Києво-Могилянська академія» (НаУКМА), Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0003-1841-0406>
e-mail: a.doroshenko@ukma.edu.ua

Колір Нейтрального за Р. Бартом

(на прикладі «Саду земних насолод» І. Босха і «Полароїда» Д. Будіне)

Центральним компонентом статті є коментар до фрагмента семінару з курсу «Le Neutre», проведеного Р. Бартом у Колежі де Франс (1978). Встановлено, що вибрані тези семінару, об'єднані темою кольору, на тлі деяких ранніх, але особливо окремих пізніх праць теоретика, дають змогу помістити в одне інтерпретативне поле «фотографічне письмо» Д. Будіне (конкретніше – фотографічну роботу «Полароїд») та славнозвісний твір І. Босха «Сад земних насолод». Авторка статті припускає, що відповідно до Бартового розуміння Нейтрального ці твори існують у паритеті: на це непрямо вказують напрацювання дослідників інтелектуального спадку Барта. Доведено, що гризайль як об'єкт зацікавлення посідає помітне місце в його теоретичних роздумах про колір, монохром, хроматичне та ахроматичне, а також про зображення і, більш специфічно, про фотографічне зображення.

Ключові слова: візуальне, візуальна культура, теорія культури, викладання, колір, семантика кольору, зображення, фотографія, гризайль, монохром, нюанс, інтерпретація.

Постановка проблеми. Дослідники візуально-го продовжують цікавитись семантикою кольору та вивчати його функціональну значущість. Проблематика кольорних нюансувань і варіацій, часто сперта на віддалені в часі об'єкти дослідження, заохочує до появи рефлексій і концептуалізацій у мистецтві, філософії, літературі, теорії культури. Концептуальні межі залежать від виміру кольорності й спектральності, який опиняється в центрі уваги певного теоретика: від епістемологічного, онтологічного, етичного та естетичного до історичного та політичного.

Помістивши в одне інтерпретативне поле два твори, що контекстуально перебувають на відстані в майже п'ять століть, ми перевіряємо, чи можна розуміти культурне фото «Полароїд» Д. Будіне та частини твору І. Босха «Сад земних насолод» як втілення Бартового Нейтрального. Смысловое поле Нейтрального у Барта є дуже

динамічним, але повсякчас дотикається до поля таких лексем і концептів, як колір, нюанс, гризайль, муар і каменя. На нашу думку, важливо простежити цю дотичність і визначити, як пов'язані теми нюансу й варіацій з темою кольору та гризайлі (як техніки розпису, способу забарвлення, і навіть ширше – різновиду кольорності). Крім того, навіть відсторонено щодо Бартової теорії, художній аналіз обох творів підводить нас до питання візуального нерозрізнення та варіацій (кольорних, тональних, світлових). В обох творах, попри їхню тематичну різноманітність та інтерпретативну навантаженість, кольорні нюанси тяжіють до інтимного висловлювання, підводячи глядачів до питання, як висловлене та невисловлене оприявнює інтимне.

Барт активно послуговувався лексемами кольору та цікавився кольороназвами. Але саме заняття малюванням трансформували його

ставлення до кольору, зросла і кількість зауважень до словника, яким це ставлення можна описати. Про це, зокрема, і йдеться в курсі про Нейтральне, який Барт читав у 1978 році. Особистий життєвий досвід теоретика став основою курсу, а для нас він є вихідною точкою аналізу творів Будіне й Босха.

Стан наукової розробки проблеми. Різні аспекти, властивості та характеристики кольору знаходили тлумачення в працях істориків мистецтва і мистецтвознавців минулого століття, як-от Генріх Вельфлін та Ервін Панофський. З початком ХХІ століття помітно посилилась увага до спадку Абі Варбурга, якому ми віддаємо належне, апелюючи тут до його коментатора Жоржа Діді-Юбермана. Значну роль відіграють наукові та науково-популярні праці про колір, авторами яких є медієвісти та дослідники символів, – помітною фігурою можна вважати Мішеля Пастуро (Pastoureau 2019). Вибрані положення цих праць отримували підґрунтя в працях феноменологів, з-поміж яких можна виділити внесок Моріса Мерло-Понті (Merleau-Ponty 1968), впливом якого на теоретиків постструктуралістів складно нехтувати. Крім того, до проблематики кольору активно долучались знані практики мистецтва різних епох, активні також у викладацькій діяльності: можна згадати Йозефа Альберса та Йоганнеса Ітгена, праці якого не так давно з'явилися в перекладі українською, що суттєво вплинуло на реактуалізацію його доробку (Ітген 2022).

Такі теоретики, як Кіт Моксі (Мохеу 1991, 2008), змінюючи масштаб дослідницької проблематики, демонструють переорієнтування з семіотики на здобутки та можливості теорії після візуального повороту. Деякі дисципліни та дослідницькі проекти наполягають на «хромофобії» сучасної наукової думки та зумисному утримуванні теми кольору виключно в царині історії мистецтва, мистецтвознавства й поезики. Ширшу рамку для питання кольору, колірності й колоризму окреслено в текстах дослідників візуальної культури, наприклад, Ніколаса Мірзосева та Джонатана Кері, філософа й антрополога Майкла Тауссіга та інших¹, а отже, генеалогія мислення про колір стає ще однією підставою для перегляду критичної значущості окремих текстів, дослідницьких політик і процедур. Інша тенденція полягає в тому, що науковці придивляються до приватних імплікацій, сигніфікацій, метафорики й узагальнень щодо кольору, асоціюючи

їх з конкретними постатями, і викривають теоретичні «забарвлення» в напрацюваннях колег. Навіть у нещодавно опублікованому збірнику «Grey on Grey: On the Threshold of Philosophy and Art» (Vellodi and Vinegar 2023), до якого ми звертаємось у цій розвідці, йдеться про «забарвлення» гегельянством і антигегельянством.

Завважимо, що, оскільки інтелектуальний проєкт Р. Барта «Le Neutre», центральний у цій розвідці, демонструє відсторонення теоретика від семіологічного підходу (визначального для його раннього періоду) та унаочнює його вибір на користь постструктуралізму, ми не звертаємось до тих праць, які вдаються до семіологічної та/або семіотичної методологій для аналізу наведених тут мистецьких творів.

На нашу думку, провадити розмови про мистецтво, оминаючи тему кольору, так само непросто, як долучатись до академічного дискурсу фотографії, не ознайомившись з дуже «неакадемічною» книжкою про фотографію «Camera Lucida. Нотування фотографії» (Барт 2022) (в українській версії, в оригіналі – «La chambre claire. Note sur la photographie»).

З-поміж важливих праць, присвячених теорії Барта й фотографічному мистецтву, можна виділити «Writing the Image After Roland Barthes» (1997), автором якої є Жан-Мішель Рабате, «Roland Barthes On Photography: The Critical Tradition in Perspective Crosscurrents» (1997) Ненсі М. Шокрос, «Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida» (2011) Джефрі Бетчена, працю Ольги Сміт «Contemporary Photography in France. Between Theory and Practice» (2022). Нюанс і колір у зв'язку з курсом Барта про Нейтральне ставали предметами розвідок таких сучасних авторів, як Суніл Мангані, Ніколас де Вільєрс, Ханна Фрід-Талл, і кількох інших. Далі ми пересвідчимось, що багато дослідників застосовують до «Полароїда» метафоричні визначення, а для уникнення наукової строгості знаходять численні виправдання та обґрунтування. У Р. Фонтанарі ми запозичуємо термін «фотографічне письмо» (*l'écriture photographique*), який вдало передає процесуальність письма, роль Будіне як фотографа-дослідника і, можливо, дозволяє також підкреслити привілейоване ставлення Барта до цього фотографа, високу оцінку його творчості, названу саме «письмом».

Мета статті полягає в тому, щоб дослідити ефект поміщення в одне інтерпретативне поле двох творів («Полароїд» Д. Будіне та «Сад земних насолод» І. Босха) і продемонструвати, як у зв'язку з проєктом «Le Neutre» Р. Барта вони

¹ Як приклад можемо запропонувати огляд цієї проблематики у статті: Beyes, Timon, and Christian De Cock. 2017. "Adorno's grey, Taussig's blue: Colour, organization and critical affect." *Organization* 24 (1): 59–78. <https://doi.org/10.1177/1350508416668189>.

стають рівноцінними та комплементарними об'єктами й розширюють наше розуміння Бартового Нейтрального.

Виклад основного матеріалу. Ми не зосереджуємось на дискурсах історії мистецтва чи мистецтвознавства. Натомість для розкриття Нейтрального в теорії Р. Барта за його ж прикладом «випозичаємо» в історії два мистецькі об'єкти, цікавлячись насамперед підставами та можливостями їхнього зіставлення, зв'язком кольору з нюансом, а не кольором як таким. Важливе для нашої розвідки зближення нюансу та кольору можна знайти в ранніх текстах В. Беньяміна, для якого колір є «інтенсивним хроматичним порядком, що складається з нескінченної кількості нюансів»² (Cunningham 2004, 17). Значення має не так рух за хронологічною послідовністю чи всупереч їй, як пересування від вербального до невербального (суто візуального), тобто від моменту, коли Барт вводить у семінар твір Босха, роз'яснюючи своє рішення, до його наполегливого та німого жесту включення фотографічного твору Будіне у «La chambre claire. Note sur la photographie». Ці дві події є центральними для постановки нашого дослідницького питання: якою мірою звернення Барта до цих творів базоване на твердженнях, покладених в основу курсу «Le Neutre». Підкреслимо, що особливістю курсу є зосередженість на подіях, приватних інцидентах. Властивістю викладеної в ньому інформації є етика живого знання: демонстрація на конкретних прикладах руйнування перцептивних і номінальних упреждень, скасування або перероблення ідентичностей, імен, місць і подій.

Різні версії, в яких існує курс, дають змогу скласти про нього уявлення та переконатися, що Барт виконує обіцянку своєї інавгураційної лекції, будуючи курс навколо особистого досвіду. Аудіозапис семінару 11 березня 1978 року підтверджує, що історію про пляшечки фарби супроводжує бурхлива реакція аудиторії. Барт звітує про придбання 16 пляшечок від бренду «Sennelier» і перераховує більшість кольорів. Особлива цікавість до кольору під назвою «Teinte Neutre» має наслідки: намагаючись відкрити пляшечку, він розливає чорнило, втрапляючи в невелику побутову пригоду. «Нейтральний» колір, що забарвлює все довкола, виявляється різновидом тьмяного сіро-чорного (*noir-gris mat*), що, закономірно, поміщає некласифікований відтінок у цілком звичну класифікацію. Така-от суперечливість «безбарвності», очікуваної від Нейтрального,

і розчарованість художника-аматора. Фотографія цієї пляшечки займає чільне місце на обкладинці англійського видання «The Neutral».

Барт витримує кілька драматичних пауз, не одразу називає відтінок, а коли робить це – в аудиторії лунає сміх. Динамічність і жвавість події деякий час потому підкріплюються графічним засвідченням «викладання» (парадигматично та авторитарно зумовлених обставин події, про яку йдеться) – кресленням схеми триптиха Босха на дошці. В аудіозаписі чуємо, що, давши стисле визначення вівтаря, Барт підходить до дошки і (під дещо нерозбірливі звуки, шуми) креслить схему, наголошуючи, що йдеться про п'ять поверхонь. Багатьом публічним виступам Барта притаманна ця єдність вербального та невербального вимірів, коли інтонаційно він подає себе впевненішим у першому вимірі, однак, як здається, демонструє позірну невпевненість (або інколи – спонтанність) у другому, ніби граючи з враженнями, очікуваннями та сподіваннями аудиторії. У книжкових версіях курсу отримуємо нехитру діаграму з нумерацією кожної панелі. Перш ніж перейти безпосередньо до гризайлі, зробимо коротке зауваження. Жест креслення-малювання, до якого Барт вдається, подвійний: поверхня дошки, ймовірно, і сама спрацьовує як гризайлеве тло, колірно зрівнюючи поверхні, уподібнюючи їх одна одній, хоча самому теоретику йдеться якраз про опозиції, неоднозначність яких обумовлено його інтерес до твору Босха.

Термін «гризайль»³ є проблематичним, а жорсткі дисциплінарні демаркації не допомагають у конкретизації визначень. Ми не претендуємо на вичерпну характеристику в царині історії мистецтва, адже певні ознаки й властивості гризайлі набувають значення залежно від матеріалу, взятого до уваги. Для нашої розвідки важливі не так практичні та прикладні ознаки гризайлі, як операції, що виводять гризайль за межі цих ознак і означень. Гризайль вивчають на різних рівнях: від складу й дистрибуції рецептур і окремих компонентів суміші до можливих «патологій» та їхніх причин⁴. Гризайль традиційно виготовляють на основі оксидів металів,

³ Тлумачні словники, словники-довідники мистецьких термінів пропонують різні родові форми цього слова. В українській мові немає стабілізації у визначенні граматичного роду іменників на м'який приголосний, особливо якщо йдеться про назви неістот. Ми спираємось на Український мовно-інформаційний фонд Національної академії наук України: <https://lcorp.ulif.org.ua/dictua/>. Окремим аргументом нашого вибору є жіноча родова форма слова у французькій мові.

⁴ Приклад такого дослідження, з акцентом на джерелознавчі питання: Machado, Carla, Márcia Vilarigues, and Teresa Palomar. 2021. "Historical Grisailles Characterisation: A Literature Review." *Journal of Cultural Heritage* 49: 239–49. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2021.03.010>.

² На цю ідею натрапляємо в тексті: Cunningham, David. 2004. "Notes on Nuance: Rethinking a Philosophy of Modern Music." *Radical Philosophy* 125 (May/June).

але в різні епохи для цього використовували різні хімічні реакції та інгредієнти. Розрізняли навіть гризайлі різного призначення, для світлотіньового моделювання та контурного оформлення (*grisaille à modéler*, *grisaille à contourner* відповідно), що однаково мали за основу скломасу, але різнилися за деякими характеристиками. За найпоширенішою з версій, лише у XVII столітті термін відокремлюється від інших дескрипторів кольорового нюансування й варіювання (Presciutti 2019, 867), загалом ставши в опозицію до «кольору».

Гризайлю називають спосіб фарбування в сірій монохром, техніку розпису, за допомогою якої зображення виконується у відтінках сірого чи інших кольорів (хоча для інших кольорів у французькій мові існують поняття *verdaille*, *brunaille* тощо). Імітація, копійність і створення обманки (*trompe-l'œil*) – важливі питання, пов'язані з гризайлю. Гризайль дає змогу створювати ілюзію об'єму у двовимірному зображенні (імітуючи рельєфну скульптуру в архітектурному декорі, до прикладу). Взаємозв'язок гризайлі з мармуровою скульптурою та поліхромними фарбами інтригує художників і мистецтвознавців протягом століть. Цією якістю користувалися митці Античності, розвивали в мистецтві (особливо вівтарному) XII–XV століть, а згодом застосовували також в оздобленні інтер'єрів (у розписі стін, плафонів, для імітації ліплення тощо). Спостереження Вазарі ґрунтувалися на тому, що гризайль пов'язана саме з імітацією мармуру й мармурової скульптури. Тонкі розрізнення технік «en camaïeu» і «grisaille» художники та теоретики мистецтва переважно застосовують ситуативно. Прикметно, що в XIX столітті гризайль відіграє важливу роль у галузі фотографічної репродукції як важлива якість медіального перенесення зображення⁵. Створення чорно-білої світлин все ще було трудомістким, тож видавці наймали художників, які створювали копії творів олійного живопису в гризайлі, – ці твори слугували моделями для фотографічного відтворення. Деяких авторів, чії гризайлеві копії вирізнялись високою художньою якістю, видавці поіменно згадували в підписах до фоторепродукцій. Звернімося до найвідомішого простору використання гризайлі – вівтарі. Гризайль створювала ілюзію скульптурного каменю на зовнішніх панелях відомих

зразків вівтарного мистецтва. Поки вівтарні образи були закриті і виднілися лише зовнішні стулки, їх намагалися замаскувати під інтер'єр. Структура вівтаря опосередковує перехід між повсякденним і урочистим: яскравий колір і тьмяність, «безбарвність» грають на користь розмежування зовнішнього та внутрішнього, незвичного та узвичаєного, профанного й сакрального, виразного та одноманітного, а ще коштовного та дешевого, багатого та злиденного – на останньому Барт наголошує окремо.

Виокремлюючи кілька інших важливих проблематик, що стосуються гризайлі, ми употужнюємо їх через есеї «Grisaille» Ж. Діді-Юбермана (2002), дослідника, який здійснив перехід від історії мистецтва до візуальних досліджень, поставивши нові завдання перед теорією, що традиційно спиралась на спадок Е. Панофського. Його операція полягає в тому, щоб проблематизувати «канонічне визначення гризайлі», зсунути межі, уточнити різні рівні, жанри та випадки застосування гризайлі. Крім того, у невеликому есеї він впевнено працює на великому хронологічному відтинку – від доби Античності до XX століття. Головна домовленість з читачем, яка визначає тон його викладу: ми любимо говорити про гризайль як про об'єкт цікавості і рідше – як про об'єкт захоплення. Насправді в тексті розглянуто кілька типів гризайлі (матеріальну, алегоричну, надприродну, віртуозну тощо), автор розбирає якості та властивості кожної. Нам видається, що така класифікація гризайлі надалі може бути застосована для детальнішого розгляду деяких явищ у теоретичному доробку Барта, однак формат статті не дає змоги повністю розкрити нашу аргументацію. Есеї Діді-Юбермана ряхтять (майже в дусі Бартового письма) іменами художників і письменників, прикладами з історії мистецтва. Є згадка і про третій день творіння у виконанні Босха. Услід за Мерло-Понті Діді-Юберман окреслює гризайль як синонім латентності. Досвід сірості як специфічної візуальності стає настільки поширеним, що відкидання його в копіювальний апарат історії мистецтва було б неприпустимим спрощенням розглянутої проблематики.

Виразним прикладом гризайлі можна вважати варбургіанський проект «Bilderatlas Mnemosyne», який посів помітне місце в німецькій *Bildwissenschaft*. Фотографічна репродукція і колір – стрижнева тема доробку Варбурга, на яку було нанизано його тези про природу та парадокси фотографії, зокрема ідею про мінливість твору, зв'язок з іншими творами та системами. Вкотре повертаючись до тез Діді-Юбермана,

⁵ Більше про це можна дізнатися з праці: Hess, Helmut. 2018. "Wiederholungen unter „Hinweglassung jeder Farbe“: Die Grisaille-Kopie als Transkriptionshilfe in der frühen Reproduktionsfotografie." In *NICHTS NEUES SCHAFFEN: Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900*, edited by Antonia Putzger, Marion Heisterberg, Susanne Müller-Bechtel, 175–90. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110431148-010>.

підкреслимо, що для Варбурга гризайль була формою, здатною тримати об'єкти на символічній відстані, перетворюючи зображення на метафори.

Акт репрезентації в гризайлі, за Варбургом, мав ефект відокремлення, роз'єднання та нейтралізації. Це також уможливило порівняння динамізму зі статикою і стриманістю, діонісійських і аполлонічних прикмет у творах, що увійшли до «Атласу». Гризайль тут пов'язана з редукуванням античного елементу у формулах пафосу, їх приборканням і виживанням. Для Діді-Юбермана гризайль є певним унаочненням проходження часу крізь забарвлений (коректніше – навіть знебарвлений) предмет. Підкреслимо, що теоретик працює з доволі строкатою та багатожанровою серією об'єктів і явищ. У його тексті гризайль постає не лише як спосіб нюансування чи можливість (чи то пак майстерність, хист майстра) передавання тонів і напівтонів, але і як явище, пов'язане з категорією часу: тому гризайль позначає певний ступінь бляклості, знебарвлення предмета, засвідчення його віку, зношення та навіть безсилля, втрату певних сил або здатностей. У зв'язку з Бартовим розумінням Нейтрального, інструментально, це засвідчує плідність перенесення живописної техніки нюансування в простір концептуалізації, застосування гризайлі до інших видів мистецтва, художніх, літературних, етичних та естетичних практик. Адже Нейтральне дає змогу розглядати їх без ієрархічного ранжування: саме тому, наприклад, Барт не представляє твір Босха як взірць технічної, художньої чи іншої досконалості та не подає майстерність цього художника як мету чи прагнення інших художників, його сучасників.

Роздивляння гризайлевої поверхні часто є ускладненим, оскільки глядач позбавлений зручної навігації за колірними акцентами. «Зображення гризайлі не дає нічого “нейтрального”, нічого стабільного, нічого чітко визначеного» (Didi-Huberman 2002, 30), це колір, що зникає або вже зник, можна сказати – пил або прах речі, на який вона обертається, а разом дуже інтимна структура речі, образу або зображення. Саме тому Діді-Юберман часто звертається до образу пилу, запилення. Він підсилює своє розуміння гризайлі як того, що наближає річ до подрібнення або розкришення, деякими прикладами, часто пов'язаними з християнською іконографією.

Це виводить теоретика на ще один рівень розуміння гризайлі: сірий також є кольором побожної інтимності, містить відсилання до реліквії, адже те, що вважають реліквією, нерідко асоціюється з монохромними слідами або безформною

сіруватістю речі. Об'єкт у статусі реліквії є анахронічним, гризайль відтак стає хроматичним вираженням анахронізму, зношеності. Діді-Юберман, фактично, здійснює ту інтерпретацію гризайлі, яку Барт спресовує до кількох стислих тез, коли час і простір регламентовані викладацькими цілями. Діді-Юберман нагадує, що більшість видань про мистецтво все ще задовольняються відтворенням гризайлі в чорно-білих світлинах, що створює абсолютну суперечність у термінах (Didi-Huberman 2017). Крім того, відштовхуючись від тез теоретика, можна виснувати, що гризайль часто сприймається як «примарний вигляд», модус повернення, наслідок фантомізації: це підважують епізоди історії мистецтва та побутування окремих образів (Didi-Huberman 2002).

Отже, гризайль і спадок Варбурга не є настільки далекими проблематиками, як може здатися на перший погляд. Варбург асоціював гризайль з хроматичною роботою дистанції, відстані. Інтимна робота кольору – віддалення, що веде до зближення. У цьому криється проблема насильницької візуальності, яка найдуже бентежить Варбурга і яка, якщо вдатися до глибшого аналізу, є напрочуд важливою для Барта.

Звісно, щойно переліченими проблематиками, рисами та характеристиками гризайль не обмежується. Але можемо підсумувати, що гризайль відіграє значну роль у виникненні ранньомодерного зображення, має вплив на архітектуру та фотографію, концепцію зображення та появу нового кіно, зрештою, має стосунок і до «сірості» як до фільтра масового тиражування сучасних медіа. Прикметно, що Барт свідомий специфіки терміна й схильний використовувати саме його, переважно оминаючи слово «монохром». Побачивши виставку творів Будіне, він пише про фіранки з «Полароїда» як про «*en camaïeu*»: усі поняття (гризайль, муар, монохром) набувають особливого особистісного виміру, але перебувають для нього на одному рівні, якщо йдеться про потрясіння, пов'язані з колірністю зображення.

Простір інтерпретації «Саду земних насолод» Босха є багато в чому конвенційним. Поки більшість воліли б додати, піддати сумніву чи скасувати якусь із рефлексій, увівши в поле інтерпретації раніше не враховане текстове або художнє джерело, Барт зумисно (навіть демонстративно) відсторонюється від нагромадження коментарів до трьох інших панелей твору, зосереджуючись лише на двох, виконаних у гризайлі, позначених прохолодною байдужістю народження світу. Теоретик поміщує себе у своєрідну зону відпочинку від дебатів щодо

інших панелей: на нашу думку, він демонструє студентам важливість пошуку об'єкта поза центром дискусійної (і дискурсивної) напруги.

На двох зовнішніх стулках твору Босха світ (його зображення лише з певними уточненнями можна назвати пейзажем) перебуває в допарадигмальному, неозначеному стані, а постать Бога забарвлена так, як і його творіння. Якщо враховувати графічні репрезентації, до яких Босх звертався по деякі композиційні запозичення, працюючи над зовнішніми панелями, він вніс суттєві зміни хіба що в зображення крихітного Бога, довіривши втілення його всемогутності лише напису: «*Ipse dixit et facta sunt*» (у верхній частині ліворуч) та «*Ipse mandavit et creata sunt*» (у верхній частині праворуч). Форми, які ми бачимо на закритому триптиху, повторюються у верхній частині відкритої лівої стулки. Історія про світ без людей і тварин, сповнений потенції, розгортається, а слова з Біблії, немов поміщені на обкладинку книги, яку краще лишати закритою (Isink et al. 2016, 375), збуваються, коли триптих відкритий: «...стримана і приглушена гризайль поступається місцем бурхливому видовищу, сповненому барв і руху» (Isink et al. 2016, 358).

На думку А. Вінегара, гризайль є своєрідною фантазією про естетику, етику та політику байдужості, що забарвлює пізню творчість Барта, і є фундаментальною для його науки про нюанси – діафорології (Vellodi and Vinegar 2023). Показово, що саме незначні відмінності та діалектика інтенсивностей, про які допомагає розмірковувати гризайль, є не лише вираженням його прагнення Нейтрального, але й самим драйвом, навіть *jouissance*, що підживлює це прагнення. Вінегар надає кожній потенційній суперечності в роздумах Барта вишуканої форми та необхідної ізоляції, аби не переривати послідовності викладу. Він не вважає, що сірий у цьому випадку є залишковим, попелястим, слідом чогось, що згасає (пригадаймо міркування Діді-Юбермана щодо цього). Він також демонструє, за яких умов ми можемо розуміти нюанс у Барта як *jouissance* і як початкове нерозуміння вирішується через містичну перспективу (апелюванням до Якоба Беме). Цінними є спостереження Вінегара, як саме гризайль пов'язана з нюансом, повторенням, загрозою зарозумілості. Стає очевидним, що фрагмент семінару, присвячений гризайлі, не є ситуативною «примхою» (слово, що нерідко фігурує в інтерпретаціях Бартових курсів), а є естетичним і етичним вибором – одним із багатьох, на яких тримається Бартова педагогічна практика останніх років.

Найвідомішим текстом Барта, «інкрустованим» фотографією, є «*La chambre claire. Note sur la photographie*», нині канонічна праця, що «канонізує» Барта, зараховуючи до переліку дослідників фотографії, зберігаючи водночас його особливий статус. Багато текстів про фотографію позначено ряснотою згадок цього твору, і, «незважаючи на стрімке зростання літератури, “маленька книжка” Барта – так він назвав її, нагадуючи нам, як багато в ній насправді, – залишається центральним текстом» (Elkins 2011, ix). Однак саме уявлення про її зв'язок з іншими напрацюваннями того періоду дає змогу краще зрозуміти її композицію, змісти та траєкторії Бартових думок. Менше розвідок присвячено стосункам теоретика з фотографіями та конкретними фотографічними творами. На це вказують Р. Фонтанарі та М. Наштергаль у передмові до нещодавно опублікованого тематичного номера про Барта й фотографію «*Revue Roland Barthes*» (2023). Взаємовпливи фотографа та теоретика, підкріплені фактологічно, попри достатню вивченість, лишаються маловідомими для українських читачів Барта загалом і «*La chambre claire*» зокрема. Відомо, що Барт почав роботу у квітні 1979 року й завершив у червні, публікація книжки припала вже на 1980 рік. Фотографію, обрану як фронтиспіс до книжки, він побачив під час урочистого прийому з нагоди відкриття виставки Будіне. Хоч ми не маємо на меті відстежити всі зміни, яких зазнали елементи оригінального видання (зображення, цитати, назва й підзаголовок, присвята, список літератури тощо), звернімо увагу, що в кожній новій ітерації видання фотографія Будіне то здобувала нове місце (а відтак і роль) у книжці, то її зовсім вилучали (докладно ці зміни описав Дж. Бетчен (Batchen 2009–2010)). Зображення «Полароїд» зазнавало трансформацій, стаючи об'єктом багатьох маніпуляцій: набувало інтенсивнішого кольору, ставало чорно-білим, позбувалось чорної рамки й повертало її собі, змінювало форматування та місце розташування. За влучним спостереженням Бетчена, видалення та варіації можна виправдати тим, що це фото (як і тибетська цитата) не є частиною змісту. Утім, обурення багатьох коментаторів і дослідників щодо такого підходу є цілком сподіваним і зрозумілим.

Надрукований на спеціальному глянцевому папері та обведений лінією, цей фотографічний твір подано в обрамленні, як «справжній» твір мистецтва. Однак Барт ніколи прямо не посилався на це у своєму тексті. Більшу частину зображення займає завіса, бгачки якої утворюють темні смуги, а в окремих місцях на просвіт добре видно структуру самої фіранки. Можна

розгледіти край ліжка чи дивана з подушкою, яка лежить на ньому, однак загалом просторова орієнтація видається ускладненою через колірну однорідність, побудовану, навпаки, на численних неоднорідностях, дрібних відмінностях.

«Полароїд» – найбільш обговорюване зображення книжки. Аби переконатися в різноманітності коментарів, наведемо лише кілька з них. Дослідниця фотографії Гільде ван Гелдер (Van Gelder 2021) демонструє відповідальний підхід до генеалогії муару, але робить і власні припущення. Зокрема, вона вважає, що «можливо, Барт імпліцитно натякає на так званий “ефект муару” у фотографії, поверхневий візерунок зображення, коли дві точкові матриці зміщуються під час друку» (Van Gelder 2021, 314). Тобто ван Гелдер ідеться про недосконалість відтворення та про руйнівний вплив друку, спричинений помилкою «всередині» зображення, на сфотографований об’єкт. Однак ефект, що його вхоплює Будіне, здається інакшим: це не момент засвідчення зіпсутості або вади, а навпаки – первісна байдужість, коли перші відмінності породжують зображення, профільоване різною яскравістю та інтенсивністю, за допомогою якого фотограф робить видимими нюанси світу.

Праці Керол Мейвор (Mavor 2007, 2012) занурюють читачів у жалобно-урочистий тон елегійної композиції Бартового твору. Стрижневою тезою обох її книжок, на яку вона наводить аргументи, є те, що «Полароїд» – єдине невідкоментоване фото в книжці. Проте суть не в тому, що Барт скористався силою нерепрезентації, адже багато хто вдавався до цього прийому раніше. Важливо, що він дібрав репрезентовану пару, фото, яке не прокоментував (Mavor 2012). Помітно, що авторка не надто чутлива до теми варіацій і нюансів. Дослідниця вважає визначальним для світлина Будіне саме блакитний колір і перелічує численні асоціації, змішуючи масмаркет, літературу, епізоди життя Барта, поодинокі інтерпретації. Вона також підкреслює роль «Полароїда» як своєрідного винятку з правил: полароїди суперечать традиційній фотографії, проявленій з негативу, оскільки «незаконно» проявляються на наших очах серед білого дня. Їй ідеться про перевертання порядку речей, подібно до тих, що були в гібридній родині (чи все-таки не-родині) Барта, у ролях дорослого і дитини, матері та сина. Як зазначалося, для Мейвор важливо розглядати фото невідривно від його пари, фотографії матері або «Фотографії Зимового Саду». Мейвор не єдина, хто вивчає їх як певну єдність, інші погляди на ці світлини передбачають, що «Полароїд» є іншою фотографією того ж таки

«Зимового Саду» або взагалі дзеркальної маніфестацією лабіринту (образ, до якого ми матимемо змогу повернутись).

Якщо «Полароїд» не вимагає тексту, вербального коментаря, то «Фотографія Зимового Саду» не потребує образу. Керол Мейвор називає це фото водночас і побутовим, і еротичним, підкреслюючи значення порожнього ліжка (Mavor 2007). Зсуви світла, протікання світла через плетіння тканини, вважає теоретиком, це мерехтлива похмура текстура всієї книжки, де читання фотографії є способом впоратися з втратою померлої матері. На нашу думку, тавтологічність цієї фотографії, її «любовна й траурна непорушність», якою вражені фотографія та її референт, показує, яким для Барта постає світ у втраті, і що він як завжди – пронюансований, варіативний і водночас набридливо одноманітний. Барт здійснює зворотний рух у пошуку фотографії матері, долаючи три чверті століття. Рух глядача триптиха Босха відбувається інакше: від третього дня творіння до наступних, від закритого до відкритого твору, однак, якщо твір поміщений у нову дискурсивну рамку, де колір є більш ієрархічним (первісні об’єкти уваги – три внутрішні панелі), глядачу доводиться так само здійснювати рух навспак.

Те, як Мейвор представляє цей твір, видається нам важливим: «...це кольоровий Polaroid під назвою Polaroid (1979)» (Mavor 2012, 24). Вона вводить у текст лексичний повтор і суміщення однакових об’єктів. Ми вважаємо, що така тавтологічність є вдалою, навіть визначальною, оскільки вся форма курсу про Нейтральне – «інцидент на інциденті». Як дозволяють нам стверджувати підмічені А. Вінегаром аспекти, тавтологічна стратегія «інцидент на інциденті» має вирішальне значення для особливого відчуття та розуміння Бартом Нейтрального як пристрасі до відмінностей (Vellodi and Vinegar 2023, 212). «Мерехтіння (муар) індивідуалізації» є самим курсом, гризайлевим у тому сенсі, що він набуває кольоровідчуття «*ton sur ton*».

Наостанок наведемо порівняння з праці К. Мейвор (Mavor 2007): Генрієтта – це Бартова Аріадна (одночасно мати, донька й дружина), вона дає йому нитку до фотографії (до життя). Тут доречно повернутися до згаданого образу лабіринту, оскільки «Полароїд» має тривалу традицію тлумачення через цей образ. У 1978 році Даніель Будіне назвав серію, створену в його квартирі, саме «Fragments d'un labyrinthe», застосувавши одразу кілька відсилок до Барта. Лабіринт стає для Барта метафорою інтелектуального простору нерозрізнення: всі фотографії світу становлять каркас

цього лабіринту. Однак світлини матері не схожі на глухі кути інтерпретації: «борсаючись у зображеннях матері», він знаходить центр – «Фотографію Зимового Саду» (1898 року), «кольору вицвілої сепії» – така кольорова характеристика не є тотожною гризайлі, але в окремих контекстах художньої (фотографічної) творчості – напрочуд близькою. Тоді, чи можна вважати «Полароїд» унаочненням нерозрізнення та нероздільності, логічним початком лабіринту? Це порівняння суголосне тому, яке застосовує Р. Фонтанарі. Безпосередньо фотографія «Полароїд» є ниткою Аріадни (*fil, laine*), оскільки вона встановлює своєрідне посередництво, спрямоване не на «додане світло» фотографії, а на її «світність», те, що здатне утримувати певне «повітря», мінливу «світлову тінь» сфотографованого.

Важко не погодитись з автором і в тому, що хоч безпосередньо в «La chambre claire» немає ключа до розуміння ролі цієї фотографії, звертаючись до останніх лекцій Барта в Колежі де Франс, можна дійти важливого висновку: роль фотографа за Бартом – це пошук «діафори» візуального. Фонтанарі уточнює: «за умови, що видиме дійсно складається з цілого нюансованого, муарового простору, який тонко змінюється за зовнішнім виглядом, а можливо, і за змістом, відповідно до нахилу суб'єкта» (Fontanari 2023). У книжці мобілізована дорога Барту тема – смак до варіацій з урахуванням імпліцитного використання слів «муар» і «камея» (їх немає в тексті, але вони в цій фотографії виказують себе). Це ті тьмяності, збляклості, померки, невизначеності, через які йому цікаво описувати фотографію. Муар, каменю та гризайль використано для опису колірної тьмяності, нерозрізненості, того, що можна назвати діапазоном дрібних відмінностей, який лише глядача з невиразним візуальним досвідом до такої міри, коли говорити про сам досвід стає проблематично. Через невиразний колір, зведений до світлового ефекту, світлина розкриває свій потенціал посередництва, медіації не лише між двома модулями візуальної реальності, але й між фотографом і глядачем, між якими встановлюється нествердний, ненав'язливий, вичерпний, непіддатливий до переказу чи інтерпретації діалог.

Тема кольору виринає в «Camera Lucida» з різними тональностями. Барт висловлює свою не надто велику любов до кольорової фотографії. Бо це радше додаткове і надлишкове світло, яке заважає світності самої фотографії. Автор сприймає колір як нашарування на первісну істину чорно-білої світлини, немов косметичний засіб. Колір має бути власне субстанцією, підкреслювати товщину знаку.

Вибір найпершого (нефігуративного, непортретного, кольорового) фото у «La chambre claire» досі лишається збурливим, загадковим, активно обговорюваним – але чи справді потрібно долучати до інструментів його інтерпретації концепт Нейтрального? Фонтанарі, спираючись на додаткові архівні джерела, пов'язані з Д. Будіне, дотримується думки, що зводити присутність цієї світлини в праці Барта до контрасту кольору чи алюзії зближення фотографії з театром (Jean Narboni) означає сильно спростити ситуацію та зневажити не лише важливий контекст створення книги, але й деякі важливі естетичні та навіть етичні зрушення 1970-х. І це попри те, що, за Бартом, Нейтральність може прориватися назовні у фізичний світ саме театральністю. Цікаво, що якраз із театром Барт найчастіше зіставляє фотографію: «...Фотографія доторкається до мистецтва не завдяки Живопису, а завдяки Театру. <...> але якщо Фотографія мені здається досить наближеною до Театру, це стається завдяки особливому посереднику (можливо, я єдиний, хто його бачить) – завдяки Смерті» (Барт 2022, 49). Потрібно пам'ятати, що в тексті Барт пропонує себе як міру фотографічного знання. Поділяючи з читачами власне невідоме й непізнане, він, здається, каналізує власне незнання в особистісні бажання і прагнення, добре описані в таких словах: «“самість” <...> легка, розділена, розпорошена, вона наче картезіанський водолаз – не тримається місця, колихаючись у посудині мого тіла: о, якщо б фотографія могла принаймні надати мені нейтральне, анатомічне тіло, яке нічого не означало б!» (Барт 2022, 24).

«Полароїд» разом відкриває проблематику одиничності самого фотографічного акту як світлозалежного хімізму, що може відбуватись усупереч документалістській, продукційній чи іншій масовій тенденції фотомистецтва, блокуючи вплив на фотографію журналістики, новинного дискурсу, репортажу. На нашу думку, Фонтанарі має рацію стосовно недиференційованості (її утворюють різні відтінки, різні рівні яскравості, інтенсивності, різноманітні делікатності та інші тонкощі або деталі) як засадничої первісності, основи, на якій «тримаються» фотографічна субстанція і разом авторське висловлювання. Власне, «Полароїд» і є наочною, втіленою «діафорологією», що діє у фотографічному акті тоді, коли за справу береться «слухний фотограф» (Барт 2022, 20).

Статтю Фальг'єр і Фонтанарі присвячено взаємовпливам фотографа та теоретика, їхньому діалогу, відлік якого починається зі створення фотопортрета Барта «Шульга» (1974) і який тривав

навіть після смерті мислителя (Falgüiere and Fontanari 2020). Фальг'єр і Фонтанарі не пропонують чіткого пояснення вибору «Полароїда», але показують, які опори має «донині нерозгадана таємниця». Через перехресне читання текстів (зокрема архівів) автори висвітлюють значення творчості Будіне для «нейтральної» естетики та етики Барта. Обидвох бентежила тема позування та спонтанності фотографії, «фотографічного погляду». З моменту видання «Нульового ступеня письма» Барт переймався поняттям «нейтрального». Будіне ж часто випробовував якості інтер'єрів функціонально означених просторів (кабінет, студія тощо), намагаючись перетворити ці простори на «нейтральні» фони для портретованих. Блакить, зеленуватість, білизна часто огортають фіксовані ним об'єкти повсякдення не для того, аби підкреслити їхні об'єми та форми. Радше задля уникнення контрастів і створення візуальної однорідності: завдяки своїй роботі та локалізації в різних частинах композиції, саме колір у його фотографічних творах нерідко перебирає роль *punctum*, а ті елементи, які могли б претендувати на функцію акцентів, губляться в апорії хроматичних модуляцій.

Барт розробляє тему варіацій, нюансів і використовує поняття муару, камеї, гризайлі у зв'язку з втомою від попиту на позицію, дистанціюючись від промов, маніфестів, підписів, декларацій, інструкцій, без яких тогочасне викладання (пересування академічним полем) видається підозрілим. «Байдужі» фотовисловлювання ставлять під сумнів саме фотографічне зображення: за таких умов «нейтральне» письмо, зокрема «фотографічне», набуває значення. Муар, камея, гризайль пасують як характеристики нюансованого простору нерозрізнених форм, втілення того, що спершу здається суцільною нерозбірливістю. У «Полароїді» та в інших творах Будіне Барт убачав стан «*silere*» – відсутність руху та шуму, мовчазна рівновага, стан позачасової незайманості речей до народження і після зникнення. Цей феномен можна аплікувати і до панелей «Саду земних насолод». Для Барта і гризайль, і ефект світлин Будіне стають способами говоріння про пошук нейтральної позиції,

коли «я» глядача розчиняється, але водночас лишає слід у фізичному світі.

Висновки. «Фотографічне письмо» Будіне, а особливо «Полароїд», як і виконані в техніці гризайль панелі «Саду земних насолод» Босха, є нюансованими просторами позачасовості, нерозбірливості, роботи з дистанціюванням та сферою інтимного. «Полароїд» є вдалим зразком «фотографічного письма», оскільки містить мінімум ультиматуму культурних кодів: обставини репрезентованого простору є невизначеними, а ознак зв'язку з певним часом немає. Звернення до зовнішніх панелей твору Босха, у яких час є чітко встановленим, – це, на нашу думку, реверсивний жест Барта щодо того завзяття, з яким семантика кольору внутрішніх панелей виборює увагу дослідників. Заразом це спосіб теоретика випозичити в історії мистецтва популярний твір, використати аналіз менш популярного серед інтерпретаторів елемента цього твору для роботи з ширшою концептуальною рамкою власного викладацького проєкту. Однак чому це важливо? Курс про Нейтральне, як ми зазначали, базовано на уявленні про аналіз творів мистецтва як про простір неконкурентності, неагоністичності, неієрархічності. На підставі викладених тут тез можна дійти висновку, що зіставлення двох мистецьких предметів, віддалених у часі й відмінних у контексті створення, не є докраною операцією, яку дослідник може здійснити з більшим чи меншим успіхом. Радше поміщення в одне інтерпретативне поле цих творів продуктивно впливає на наше сприйняття та розуміння Бартових тез, викладених у курсі про Нейтральне. Резюмуючи викладене, гризайль, попри хаотичне витлумачення терміна, у зв'язку з Бартовою теорією дає змогу говорити про так звану «тонку діалектику», ґрунтовану на незначних, делікатних відмінностях, – вона є теоретичною віссю Бартових розмислів пізнього періоду (особливо років викладання в Колежі де Франс). Її пояснення на конкретних прикладах допомагає краще зрозуміти Бартові заяви щодо прагнення нейтральності й визначення Нейтрального, навіть засвідчити тяжіння до нюансу як *jouissance*, однак останнє питання потребує подальшого аналізу.

Список використаної літератури

- Барт, Ролан. 2022. *Camera Lucida. Нотування фотографії*. Пер. з фр. Олена Червоник. Харків: Видавництво Музею Харківської школи фотографії.
- Гттен, Йоганнес. 2022. *Мистецтво кольору: Суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва*. Пер. Сергій Святенко. Київ: ArtHuss.
- Batchen, Geoffrey. 2009–2010. "Judging a Book by Its Cover." *CABINET*. <https://www.cabinetmagazine.org/issues/36/batchen.php>.
- Beyes, Timon, and Christian De Cock. 2017. "Adorno's grey, Taussig's blue: Colour, organization and critical affect." *Organization* 24 (1): 59–78. <https://doi.org/10.1177/1350508416668189>.
- Cunningham, David. 2004. "Notes on Nuance: Rethinking a Philosophy of Modern Music." *Radical Philosophy* 125 (May/June): 17–28. <https://www.radicalphilosophy.com/article/notes-on-nuance>.
- Didi-Huberman, Georges. 2002. "Grisaille." *Vertigo* 23 (1): 28–38. <https://doi.org/10.3917/ver.023.0028>.

- Didi-Huberman, Georges. 2017. *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. Translated by Harvey Mendelsohn. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- Elkins, James. 2011. *What Photography Is*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Falguière, Mathilde, and Rodrigo Fontanari. 2020. "Roland Barthes/ Daniel Boudinet. Une esthétique partagée." *Focales* 4. <https://doi.org/10.4000/focales.810>.
- Fontanari, Rodrigo. 2023. "Daniel Boudinet, le photographe de la nuance." *Revue Roland Barthes 6: Barthes et les photographes*, Rodrigo Fontanari & Magali Nachtergaele, dir. <https://revue.roland-barthes.org/2023/rodrigo-fontanari/daniel-boudinet-le-photographe-de-la-nuance/>.
- Hess, Helmut. 2018. "Wiederholungen unter „Hinweglassung jeder Farbe“: Die Grisaille-Kopie als Transkriptionshilfe in der frühen Reproduktionsfotografie." In *NICHTS NEUES SCHAFFEN: Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900*, edited by Antonia Putzger, Marion Heisterberg, Susanne Müller-Bechtel, 175–90. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110431148-010>.
- Ilsink, Matthijs, Jos Koldeweij, Ron Spronk, Luuk Hoogstede, Robert G. Erdmann, Rik Klein Gotink, Hanneke Nap, and Daan Veldhuizen. 2016. *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman: Catalogue Raisonné*. Yale University Press.
- Machado, Carla, Márcia Vilarigues, and Teresa Palomar. 2021. "Historical Grisailles Characterisation: A Literature Review." *Journal of Cultural Heritage* 49: 239–49. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2021.03.010>.
- Mavor, Carol. 2007. *Reading Boyishly: J. M. Barrie, Roland Barthes, Jacques Henri Lartigue, Marcel Proust and D. W. Winnicott*. Duke University Press.
- . 2012. *Black and Blue: The Burning Passion of Camera Lucida, La Jetée, Sans Soleil and Hiroshima mon amour*. Duke University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1968. *The Visible and the Invisible*. Northwestern University Press.
- Moxey, Keith. 1991. "Semiotics and the Social History of Art." *New Literary History* 22 (4): 985. <https://doi.org/10.2307/469075>.
- . 2008. "Visual Studies and the Iconic Turn." *Journal of Visual Culture* 7(2): 131–46. <https://doi.org/10.1177/1470412908091934>.
- Pastoreau, Michel. 2019. "Towards a History of Colors." In *Cultural History in France*, 96–104. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429295386-12>.
- Presciutti, Diana Bullen. 2019. "Miracles in Monochrome: Grisaille in Visual Hagiography." *Art History* 42 (5): 862–91. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12465>.
- Van Gelder, Hilde. 2021. *Ground Sea: Photography and the Right to Be Reborn*. Leuven University Press.
- Vellodi, Kamini, and Aron Vinegar, eds. 2023. *Grey on Grey: On the Threshold of Philosophy and Art*. Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474478533>.

References

- Barthes, Roland. 2022. *Camera Lucida. Notuvannia fotografii [La chambre claire. Note sur la photographie]*. Translated from French by Olena Chervonyk. Kharkiv: Vydavnytstvo Muzeiu Kharkivskoi shkoly fotografii [in Ukrainian].
- Batchen, Geoffrey. 2009–2010. "Judging a Book by Its Cover." *CABINET*. <https://www.cabinetmagazine.org/issues/36/batchen.php>.
- Beyes, Timon, and Christian De Cock. 2017. "Adorno's grey, Taussig's blue: Colour, organization and critical affect." *Organization* 24 (1): 59–78. <https://doi.org/10.1177/1350508416668189>.
- Cunningham, David. 2004. "Notes on Nuance: Rethinking a Philosophy of Modern Music." *Radical Philosophy* 125 (May/June): 17–28. <https://www.radicalphilosophy.com/article/notes-on-nuance>.
- Didi-Huberman, Georges. 2002. "Grisaille." *Vertigo* 23 (1): 28–38. <https://doi.org/10.3917/ver.023.0028>.
- . 2017. *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. Translated by Harvey Mendelsohn. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- Elkins, James. 2011. *What Photography Is*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Falguière, Mathilde, and Rodrigo Fontanari. 2020. "Roland Barthes/ Daniel Boudinet. Une esthétique partagée." *Focales* 4. <https://doi.org/10.4000/focales.810>.
- Fontanari, Rodrigo. 2023. "Daniel Boudinet, le photographe de la nuance." *Revue Roland Barthes 6: Barthes et les photographes*, Rodrigo Fontanari & Magali Nachtergaele, dir. <https://revue.roland-barthes.org/2023/rodrigo-fontanari/daniel-boudinet-le-photographe-de-la-nuance/>.
- Hess, Helmut. 2018. "Wiederholungen unter „Hinweglassung jeder Farbe“: Die Grisaille-Kopie als Transkriptionshilfe in der frühen Reproduktionsfotografie." In *NICHTS NEUES SCHAFFEN: Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900*, edited by Antonia Putzger, Marion Heisterberg, Susanne Müller-Bechtel, 175–90. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110431148-010>.
- Ilsink, Matthijs, Jos Koldeweij, Ron Spronk, Luuk Hoogstede, Robert G. Erdmann, Rik Klein Gotink, Hanneke Nap, and Daan Veldhuizen. 2016. *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman: Catalogue Raisonné*. Yale University Press.
- Itten, Johannes. 2022. *Mystetstvo koloru: Subiektivnyi dosvid i obiektyvne piznannia yak shliakh do mystetstva [The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color]*. Translated by Serhii Sviatenko. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
- Machado, Carla, Márcia Vilarigues, and Teresa Palomar. 2021. "Historical Grisailles Characterisation: A Literature Review." *Journal of Cultural Heritage* 49: 239–49. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2021.03.010>.
- Mavor, Carol. 2007. *Reading Boyishly: J. M. Barrie, Roland Barthes, Jacques Henri Lartigue, Marcel Proust and D. W. Winnicott*. Duke University Press.
- . 2012. *Black and Blue: The Burning Passion of Camera Lucida, La Jetée, Sans Soleil and Hiroshima mon amour*. Duke University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1968. *The Visible and the Invisible*. Northwestern University Press.
- Moxey, Keith. 1991. "Semiotics and the Social History of Art." *New Literary History* 22 (4): 985. <https://doi.org/10.2307/469075>.
- . 2008. "Visual Studies and the Iconic Turn." *Journal of Visual Culture* 7(2): 131–46. <https://doi.org/10.1177/1470412908091934>.
- Pastoreau, Michel. 2019. "Towards a History of Colors." In *Cultural History in France*, 96–104. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429295386-12>.
- Presciutti, Diana Bullen. 2019. "Miracles in Monochrome: Grisaille in Visual Hagiography." *Art History* 42 (5): 862–91. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12465>.
- Van Gelder, Hilde. 2021. *Ground Sea: Photography and the Right to Be Reborn*. Leuven University Press.
- Vellodi, Kamini, and Aron Vinegar, eds. 2023. *Grey on Grey: On the Threshold of Philosophy and Art*. Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474478533>.

Anfisa Doroshenko

Postgraduate student at the Department of Cultural Studies, Faculty of Humanities,
National University of Kyiv-Mohyla Academy (NaUKMA), Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1841-0406>
e-mail: a.doroshenko@ukma.edu.ua

The Colour of the Neutral According to R. Barthes (on the Example of H. Bosch's "The Garden of Earthly Delights" and D. Boudinet's "Polaroid")

Abstract

Interpretations of visual objects by means of Barthesian methodology and conceptual apparatus are striking in the way researchers eventually become preoccupied with his "The Neutral" course. In analysing the problem of colour, colourless, chromatic, and achromatic it is important not to overlook Barthes's understanding of neutrality and the whole range of concepts and quasi-concepts associated with it.

There are numerous practical and applicable studies of grisaille. Georges Didi-Huberman, as well as other researchers, have provided surveys of grisaille with a broad phenomenological and metaphorical scope. However, grisaille is still controversial and unstable in its definition, which allows us to continue the exploration of this phenomenon in a more ambiguous, provocative, and innovative way.

Grisaille denotes gradations and manifests itself in different degrees, levels, aspects, genres across a wide variety of cases. This article examines Boudinet's and Bosch's artworks as such cases, outlining the key features that allow us to place these objects in the same field of interpretation. The article identifies the similarities between the two works of art. Boudinet's "photographic writing", and especially his "Polaroid", like Bosch's exterior panels of "The Garden of Earthly Delights," are nuanced spaces of timelessness, and illegibility. Both work with distancing and the realm of the intimate. It is also determined what role both objects of analysis play in the issue of neutrality and the concept of nuance.

The central component of this study is a commentary on the seminar, which is part of "The Neutral" course. By referring to the most recent commentaries and relevant research, we would like to show how the topic of colour invites us to rethink, challenge, renew and restructure our knowledge of neutrality. This applies not only to Barthes's ideas but also, considering the context, to the material and allegorical shades of grey that tint our everyday lives.

Keywords: visual, visual culture, cultural theory, lecturing, colour, the semantics of colour, image, photography, grisaille, monochrome, nuance, interpretation.

*Manuscript received 29 February 2024
Матеріал надійшов 29 лютого 2024 р.*

© Анфіса Дорошенко (Anfisa Doroshenko), 2024

a.doroshenko@ukma.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0003-1841-0406>

Сфера наукових зацікавлень: теорія культури, візуальна культура,
дослідження концептів і понять культури.

Main research fields: theory of culture, visual culture, studies in concepts and notions of culture.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)